

Владимир Фещенко

Грамматургия Карлы Харриман:

ИНТЕРФЕЙСЫ ДИАЛОГИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ¹

Vladimir Feshchenko

Carla Harryman's Grammaturgy: Interfaces of Dialogical Poetry

Владимир Фещенко (Институт языкознания РАН, старший научный сотрудник; доктор филологических наук) takovich2@gmail.com.

Vladimir Feshchenko (Dr. habil.; Senior Researcher, Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences) takovich2@gmail.com.

Ключевые слова: языковое письмо, интерфейс, обыденный язык, поэтическая речь, драматургический текст

Key words: language writing, interface, ordinary language, poetic speech, dramatic text

УДК: 82-1

DOI: 10.53953/08696365_2023_181_3_163

UDC: 82-1

DOI: 10.53953/08696365_2023_181_3_163

Статья повествует о «перформативном письме» Карлы Харриман, реализованном в серии гибридных поэтико-драматических текстов одной из представительниц «языковой поэзии» США. Пьесы Харриман основаны на «языковой игре» (в смысле Л. Витгенштейна) как диалогической форме эстетического высказывания. «Грамматургия» подобных текстов обнажает инфраструктуру языка и интерфейс взаимодействия говорящего с языком. Рассматриваются тексты Харриман разных периодов, в которых проблематизируются понятия коммуникации, повседневного языка, субъективности. Основное внимание уделено пьесе 2021 года «Cloud Cantata», «разыгрывающей» ситуацию коммуникативной близости/удаленности в условиях самоизоляции и виртуализации общения.

This article recounts Carla Harryman's "performance writing," which has been realized in a series of hybrid poetic-dramatic texts by one of the representatives of American Language poetry. Harryman's plays are based on "language games" (in the Ludwig Wittgenstein's sense) as a dialogic form of aesthetic expression. A "grammaturgy" of such texts exposes the infrastructure of language and the interface of activities between the speaker and the language. Texts by Harryman of different periods are discussed in which the concepts of communication, everyday language, and subjectivity are challenged. Special attention is paid to her 2021 play *Cloud Cantata*, which "plays out" the situation of communicative proximity and remoteness in conditions of self-isolation and the virtualization of communication.

Напряжение между обыденным языком и поэтической речью обостряется в моменты трагических событий в истории и нарастает в процессе осмысления этих событий. В стихотворении американского поэта-объективиста Джорджа Оппена «Левиафан» («Leviathan»), опубликованном в 1965 году, говорится о кризисе коммуникации в эпоху мировой войны, геноцида и страха ядерной зимы, пережитом в 1940-е и осознававшимся в последующие десятилетия: *Truth also is the pursuit of it: / Like happiness, and it will not stand. // Even the verse begins to eat away / In the acid. Pursuit, pursuit; // A wind moves a little, / Moving in a circle, very cold* («И правда тоже к этому стремление: / Как счастье, и она не остается. // Даже стих начинает разъедать / В кислоте. Стремление,

1 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 22-28-00522) в Институте языкознания РАН.

стремление; // Чуть движется ветер, По кругу, очень холодный»²). В эпоху, когда правда уже не принадлежит словам, поэту остается призвать к обыденному дискурсу: *How shall we say? / In ordinary discourse— // We must talk now. I am no longer sure of the words, / The clockwork of the world. What is inexplicable // Is the 'preponderance of objects.' The sky lights / Daily with that predominance // And we have become the present* («Как сказать? / В обыденной речи — // Сейчас мы должны говорить. Я больше не уверен в словах, / Часовом механизме мира. Непостижимо // “Преобладание объектов”. Небо каждый день / Озаряется этим господством, // И мы стали настоящим»). Но и там уверенность в словах и их смыслах тает. Текст завершается словами: *We must talk now. Fear / Is fear. But we abandon one another* («Сейчас мы должны говорить. Страх / Есть страх. Но мы покидаем друг друга» [Orpen 2008: 89]). Упрощенный до мельчайших шифтеров синтаксис этого стиха актуализирует драму говорения в эпоху кризиса, когда тем не менее интимная коммуникация остается спасительным делом поэзии в нашем картонном мире.

В 1960-е годы Оппен наблюдал такую камерную, дружескую художественную коммуникацию в театре «New Bowery» в Нью-Йорке, где новые американские поэты, такие как Фрэнк О'Хара, Амири Барака и Диана ДиПрима выступали с поэтическими чтениями для немногочисленной группы слушателей и зрителей. Позднее Оппен напишет стихотворный текст под названием «The Poet's Theater». И это подводит нас метонимически, но и сущностно к фигуре Карлы Харриман, современной поэтессы, одной из ярчайших представительниц «языкового движения» в американской поэзии последних десятилетий. Больше всего она известна как одна из создательниц Театра поэтов в Сан-Франциско, действовавшего с 1978 по 1984 год³, и как автор необычных по языку пьес, читающихся как диалогическая поэзия языка.

Тексты Харриман представляют собой экспериментальные гибриды различных жанров и модусов письма. Сама она предпочитает говорить о своих опытах как о *performance writing* — поэтическом письме, предназначенном для драматургического исполнения⁴. При этом она подчеркивает, что и сам акт письма является первичным исполнением текста. Как и другие представители *language writing*, Харриман создает свои тексты не только как языковые лаборатории, но и как поэтическую критику дискурсов власти. Лин Хеджинян, в соавторстве с которой Карла создала ряд текстов, в эссе «Варварство» — своем обзоре исторического контекста «языковой школы» — указывает на некоторые константы, объединяющие самых разных авторов, работающих в этом направлении: пересечение эстетического и этического, изоморфность эстетических и социальных поисков, новые пути мышления, новые взаимосвязи между компонентами мысли и письма. Среди этих характеристик также принципиальная установка на неизолированность стихотворения как эстетического объекта и проблематизацию границ между жанрами (прозой и поэзией, эссеистикой и драматургией и т.д.) [Хеджинян 2012]⁵.

2 Пер. с англ. И. Редькиной, М. Захарова и Ю. Серебренниковой; цит. по книге: *Нельсон М.* О свободе. Четыре песни о заботе и принуждении. М.: No Kidding Press, 2022. С. 1.

3 См. об этом книгу: [Bean 2019].

4 В частности, этому понятию посвящена статья Харриман «Rules and restraints in women's experimental writing», включенная в сборник: [Hinton, Hogue 2001].

5 Подробнее о поэтике *language writing* см. в нашей статье: [Фещенко 2021].

Языковая драматургия К. Харриман — это доведенный до радикального лингвистического эксперимента поддраматический театр, аналогом которого во Франции можно считать «речевой театр» Валера Новарина, а в России — тексты Александра Кондратова или Владимира Казакова⁶. При этом тексты Харриман не прекращают быть поэтическими: их структура и материальность не отделяют их от поэтического дискурса⁷. Сама автор в аннотации к книге «There Never Was a Rose Without a Horn» описывает свои тексты как «гибридное письмо, инсценированное в зазоре между художественным и теоретическим, домашним и историческим, абстрактным и андрогинным, рациональным и иррациональным, между творцом и ее артефактом» [Наггуман 2001]⁸.

Начиная с самых ранних пьес Харриман рубежа 1970—1980-х⁹ основным конфликтом в них служит взаимодействие обыденного дискурса с иными дискурсами. Книга «Under the Bridge», посвященная несовершенству, составлена из коммуникативных фрагментов, чаще всего односторонних. Говорящий обращается к собеседнику, и в этом обращении заключается весь коммуникативный акт. В одной из сценок герой объясняет так свой коммуникативный подход: *I DID NOT MEAN ANYTHING* («Я НИЧЕГО НЕ ИМЕЛА В ВИДУ»). Как поясняется в биографической статье о Харриман в связи с этим текстом, «подозрительность Харриман по поводу коммуникации, кажется, обнаруживает себя и в смысле недоверия к языку в том, что он якобы “имеет в виду то, что мы говорим”, и в смысле недоверия публики, воспринимающей эти слова и идеи» [Мих 2007: 174].

В программном тексте Харриман (гибриде эссе и пьесы) «The Middle» инсценируется критика конвенциональных и патриархальных властных структур языка¹⁰. А текст под названием «Autonomy Speech» рождается как преобразованный в пьесу «разговор» (talk)¹¹. Персонажами, как часто у Харриман, здесь

6 См. также подборку авангардной драматургии, характерно названную «Языковой театр» [Рясов 2018].

7 В России ближайшим аналогом такого поэтико-драматургического письма с установкой на перформанс выступают, как представляется, драматические «документальные» поэмы Кети Чухров. См. также специальный выпуск альманаха «Транслит», посвященный «драматургии письма» (2016. № 18).

8 В предуведомлении к первой публикации Харриман на русском языке в «Митингом журнале» Василий Кондратьев так пояснял природу ее театральности: «Теперь, видимо, можно и о поэтическом театре. Чтобы не спутать с “Отравленной туникой” или “Мрамором”, перевести просто: “Театр поэтов”, — так называется театр, ставивший вещи Карлы Гарриман. От “нормального” он отличается тем, что в нем актеры (а их много) все говорят от лица автора. Хорошего поэта должно быть много, не правда ли? Поэтому Карла Гарриман пишет драматические стихи и прозу, в которой переговариваются люди, предметы, слова и даже отдельные мысли» [Кондратьев 1990].

9 В частности, в таких как «Percentage» (1979), «Under the Bridge» (1980) и «Property» (1982).

10 Прочтение поэтики Харриман (наряду с текстами других представительниц языкового письма, таких как Лесли Скалапино и Мей-Мей Берссенбрюгге) с позиции феминистской критики см. в: [Simpson 2000].

11 Talk — один из важных модусов устно-письменного коллективного языкового письма, которым пользуются многие авторы этого направления. Так, Боб Перельман устраивал в 1980-е серию встреч-публикаций «Writing/Talks» с участием ряда «языковых поэтов». Кит Робинсон вел на радио в Беркли еженедельную программу «In the American Tree: New Writing by Poets». Еще один устно-письменный коллективный проект языковой школы — «The Grand Piano», «опыт коллективной автобиографии» десяти авторов в десяти томах, выходящих с 2006 года по настоящее время.

выступают цитаты из других авторов, включающиеся в эстетическое пространство драматического диалога. В отношении этого текста в одном из интервью писательницы звучит важная мысль, что страница используется для перформирования диалога, страница — это инсценировочное устройство, то есть интерфейс между текстами и голосами: «I use the page to perform the dialogue, first, although I think of the page also as a staging device» («Я использую страницу в первую очередь для исполнения разговорной речи, хотя страница в моем понимании — также и своеобразное инсценировочное устройство») [Simpson 1996: 514–515].

Повседневность¹² представлена в таких языковых пьесах как цепь речевых актов, но не как беккетовская катастрофа, а скорее как витгенштейновская игровая структура. Другая пьеса с говорящим названием, «La quotidienne», переведенная на русский Василием Кондратьевым как «Каждодневица»¹³, составлена из диалогов между двумя персонажами, имена которых от сцены к сцене меняются. Более того, в третьей сцене персонажи становятся метатекстуальными элементами, а именно «вопросом» и «ответом», а в следующей сцене происходит диалог уже между «вопросом к ландшафту» и «самим ландшафтом», ставя интерфейс общения на место самих говорящих: *К ЛАНДШАФТУ: Я должен тебе довериться. / ЛАНДШАФТ: Не доверяйся мне. / К ЛАНДШАФТУ: У меня море проблем. / ВОПРОС: Но почему я? / ОТВЕТ: Мне не с кем говорить. / ЛАНДШАФТ: Я не говорил ни с живой душой. / ВОПРОС: Но за кого ты меня принимаешь? / ЛАНДШАФТ: Не знаю в точности. В любую минуту могу распознать на кусочки* [Харриман 2022: 689]. Слова в синтаксической цепочке высказываний стремятся выбиться из семантического порядка. Грамматика фразы становится мизансценой действия. Языковая игра по Витгенштейну разыгрывается как драматическая сценка.

В пьесе-поэме «Sue in Berlin», которая именуется Карлой «поливокальным монологом», языковая игра в витгенштейновском смысле разыгрывается между разными частями текста. Повторяющиеся и модулирующиеся фразы представлены, как если бы они были произнесены разными голосами: одного персонажа или нескольких, остается на усмотрение читателя. При этом объекты, слова, языковые конструкции уравниваются в правах с персонажами, а точнее с актерами (как их понимает современная философия), или, пользуясь синтаксической терминологией, актантами: *Lilac and horseradish, the language of the game and the persons playing the game are the same* («Сирень и хрен, язык игры и лица, играющие в игру, — одно и то же» [Harriman 2017: 66]. Персонажами могут здесь выступать сами акты пьесы (то есть ее части), а акты речи, в свою очередь, могут выступать персонажами.

То, что в традиционной пьесе могло быть ремаркой, выступает в роли языковой игры на метауровне (как дискурсивные фразы *stay in touch; be in touch*

Авторы этого коллективного мемуара (среди которых также К. Харриман) реконструируют и контекстуализируют свою писательскую практику, восходящую к поэтическим чтениям в кафе «Grand Piano» в Сан-Франциско в 1970-е годы.

12 В 1988 году Харриман курировала в Беркли серию вечеров, посвященных «Поэтике повседневности». Материалы этих обсуждений были опубликованы позже в специальном выпуске «Poetics Journal», посвященном категории лица в языке и поэзии (1991).

13 Включена в антологию новейшей поэзии США [Пробштейн, Феценко 2022] наряду с еще несколькими ее текстами в русских переводах.

в скобках). Видно, что пространственный дизайн страницы также активно участвует в коммуникативном действии пьесы [Ibid.: 67]:

Act II
(Let's face it)

examine

What do you see?

I am the one who asks questions.

What do you see?

I ask questions.

(stay in touch)

(be in touch)

Акт II
(Будем откровенны)

обследуем

Что ты видишь?

Я тут задаю вопросы.

Что ты видишь?

Я вопросы задаю.

(остаемся на связи)

(будем на связи)

Перформативные акты становятся операторами коммуникативной игры (*Will they move over, here? / Look inside? / Come inside? The door's of / Look / Its hinges. It's / No beauty / Look, it's / Happening now* («Они подвинутся, сюда? / Глянь внутрь? / Войди внутрь? / Дверь выключена / Смотри / Дверные петли. В этом / Ничего красивого / Глянь, оно / Происходит сейчас» [Ibid.: 85].

Эту технику можно было бы назвать *грамматургией*, так как грамматические связи между элементами, фразами и субъектами-объектами здесь буквально становятся основным каркасом драматургического действия. Так, в этом фрагменте, названном «песня» (*song*), дейксис разыгрывается самыми разными языковыми средствами — местоимениями, предлогами, личными местоимениями; при этом аномальные конструкции типа *where you be* и *how I be*, вполне возможные в англоязычном песенном дискурсе, тут словно переговариваются между собой в стихе [Ibid.: 79—80]:

Nobody down there
Nobody down there
Nobody down there
Nobody down there

Where you be
Where you be

Владимир Фещенко

Somebody in here
Somebody in here
How you be
How you be

You ask a question
An echo will answer
You ask a question?
An echo will answer
How I be
How I be

Никого там внизу
Никого там внизу
Никого там внизу
Никого там внизу

Где тебе
Где тебе

Кто-то тут внутри
Кто-то тут внутри
Как тебе
Как тебе

Ты вопрос
Эхо ответ
Ты вопрос?
Эхо ответ
Как мне
Как мне

Витгенштейновская лингвофилософия и критика обыденного языка — одна из главных техник языкового письма. Особенно ярко это видно у Чарльза Бернстина, Лин Хеджинян и Карлы Харриман. В пьесах Харриман понятие «языковой игры» по сути — материализация метафоры, включение обыденных фраз в диалогические конфликты и когнитивные диссонансы. У Витгенштейна в книге «Zettel» есть такая заметка: «Придумать игру — придумать язык — придумать машину». Харриман придумывает эстетически заряженные игры, в которых язык выступает в разных ролях: и правил, и их нарушений, и конкретных ходов, борьбы, эндшпиля. От Витгенштейна в языковом письме также особая роль трактатной формы. У Харриман многие пьесы-поэмы строятся как ряд пропозиций, в русле фокуса многих языковых поэтов именно на предложении как единице поэтического дискурса. Одно из недавних произведений Карлы, «Adorno's Noise», представляет собой эпическое эссе по мотивам трактатов Теодора Адорно на темы искусства, памяти, политики и поэзии. Философские сентенции франкфуртского философа служат здесь катализаторами самых разных форматов письма: от однострочных протокольных пропозиций до репетитивного минималистичного стиха. Некоторые секции строятся как низывающиеся друг на друга пропозициональные секвенции о самом процессе

такого письма: *in writing a poem she is not writing a novel in writing a novel she is / not writing an essay in writing an essay she is not writing a diatribe / in writing a diatribe she is not putting her body on the line in putting / her body on the line she is not going to jail in going to jail she is / not getting a job in getting a job she is not protesting in protesting / she is not elucidating her point of view in elucidating her point of / view she is not writing a poem* («сочиняя стих она не сочиняет роман сочиняя роман она / не сочиняет эссе сочиняя эссе не сочиняет диатрибу / сочиняя диатрибу не ставит свое тело на карту ставя / тело на карту она не идет в тюрьму отправляясь в тюрьму она / не получает работу получая работу не протестует протестуя / не проясняет свою точку зрения проясняя точку / зрения она не сочиняет стих») [Harriman 2008: 89].

Но это еще и текст-партитура для исполнения. Сама Харриман исполняет его фрагменты, трансформируя разные режимы письма в вербально-шумовой перформанс. В последние годы, начиная с этой вещи, Карла все чаще перемещает свой языковой театр в пространство интернета. А в годы пандемии новая сетевая мультимедиальность становится для нее хоть и вынужденной, но творчески продуктивной мерой.

Такой вид «перформативного письма» открывает возможности операций с текстом не столько как интерпретацией смысла, сколько как с интерпретацией в музыкальном смысле — как с индивидуальным, оригинальным исполнением (interpretation). Текст должен быть буквально сделан чтением и в конечном счете читателем. Труд исполнителя такого письма еще и в вольной трактовке границ высказывания, от обрывочности обыденной фразы до законченности логической пропозиции. То есть логическая пропозиция может быть атомизирована чтением или читателем по его усмотрению. «Шум Адорно» — экспериментальное пространство диалога между поэзией и критической теорией. Диалогичность явлена здесь не в драматической форме, а в осцилляции между разными режимами высказывания: художественного или философского, поэтического и прозаического, локутивного и иллокутивного.

Особый интерес в свете проблемы новых интерфейсов представляют тексты Харриман, использующие драматическую форму, поскольку они содержат повышенную коммуникативную рефлексивность, как внутритекстовую, так и внетекстовую. В этой связи крайне значимы ее последние тексты, созданные в период пандемии. Оказавшись, как и все, в ситуации коммуникативного карантина, Карла посвящает новые тексты и новые их исполнения этой новой коммуникативной ситуации, исследуя прагматику вербального действия в интернет-среде. В последние три года выходит трилогия Харриман, первая часть которой, «A Voice to Perform», выходит уже в первые месяцы пандемии, в 2020 году, и включает в себя две оперы, предназначенные для чтения исполнителями и размещения этих чтений в виде роликов на Youtube.

Вторая часть трилогии, «Cloud Cantata», наиболее интересна в плане взаимодействия лингвопрагматики и модальности. Диспозиция пьесы такова: три человека во время самоизоляции. В ней проблематизируются границы между одним субъектом и двумя субъектами, исследуется проблема расстояния и близости.

«Облачная кантата» создана из обрывков высказываний, найденных автором в интернете и помещенных в драматургический контекст. Здесь разыгрывается драма бестелесного общения, когда коммуниканты либо не видят, либо не слышат, либо не ощущают присутствия друг друга. Одним из конфликтов пьесы является «дистанция связи» (коммуникативная дистанция) в ситуа-

ции самоизоляции, при которой общение тем не менее продолжается. Это может быть слишком короткая дистанция, когда близкие люди вынуждены общаться, находясь все время дома, либо слишком неопределенная, при зум-конференциях и работе на «удаленке». При этом местами диалоги создаются по модели платоновских, когда сообщающиеся голоса пытаются дискутировать по поводу истины того или иного факта, как в этой беседе о «направлении» и «приеме»: *And the direction? / The direction— / Is an artifice. / Who said, “I like artifice?”* («А направление? / Направление — / Это прием. / Кто сказал: “Я люблю прием”?» [Naggyman 2021: 13–14]).

Вопросительная модальность переходит в коммуникативную бесконечность. Субъекты и адресаты теряются во фрагментарности обыденной речи (подобно тому, как это разыгрывается в сериале «Кролики» Дэвида Линча). Фразы обрываются знаком тире, знаком нестабильной связи (когда, как мы знаем, «виснет зум»): *Are you talking about the tulips—; As if in a—you know the lawn of submerged; I notice I’m in the habit of interrupting you this morning—* («Говоришь ли про тюльпаны —; Будто в — знаешь лужайку подтопленного; Замечаю, что у меня привычка тебя перебивать этим утром —»). В одном из фрагментов говорящие призывают посмотреть на себя, но выясняется, что «себя» неотличимо от «окна», через которое смотрят, и вообще от «пены дискурса», в котором это все и происходит: *Thank you for looking at me / <...> What, looking? At me? Out the window? Or that structure arriving in a foam of discourse? I’m not positioned to glean the scene in detail* («Спасибо, что смотришь на меня / <...> Что, смотришь? На меня? В окно? Или в эту конструкцию, прибываемую пеной дискурса? Я не в той позиции, чтобы собирать по крупицам детали обстановки») [Ibid.: 30–31]. Дискурсивные слова (*Not yet, Hey, Okay, Hang on a sec, Sure I’m—*) служат семиотическими резонаторами, вводящими обыденную речь в эстетическую коммуникацию фрагментированного, разорванного общения: *Hang on a sec. Could you grab the spatula? / Here you go. Anything else I can get you? / Just continue* («Погоди немного. Можешь подхватить шпатель? / Держи. Еще что-нибудь? / Продолжай в том же духе») [Ibid.: 37].

Название пьесы «Cloud Cantata» указывает на облачные методы хранения данных, в частности данных повседневных переписок и переговоров, которые мы ведем по зуму или чатам. Данные не хранятся у коммуникантов, они парят в сетях, не принадлежащих говорящим. При этом сегодняшние разговоры и переписки — это некий корпус данных, отчужденных от субъектов и объектов. Предложения плодятся, множатся, предложения поглощают данные, разбухают от данных: *The quelled sentence resounds with data. // V appears where data and quelled sentence absorb one another. // V is a figure, an apparition, and a person* («Усмиренное предложение оглашается данными. // Появляется В. в месте, где данные и усмиренное предложение поглощают друг друга. // В. — это фигура, фантом, лицо») [Ibid.: 47]. Одна из частей пьесы именуется «Фугой» («Fugue»), подключая музыкальный код к драматическому дискурсу. Фуга осмысливается здесь как коммуникативная модель многоголосия коммуникантов и актантов¹⁴.

14 См. ее автокомментарий в одном из интервью: “I am also testing how far one can stretch dialogue into language-thought threads and patterns that are not dialogic and still retain the sense of dialogue in the whole. And I am also interested in breaking with the dialogue while recursively reflecting its language, for instance in a couple of sections entitled ‘fugue’ in *Cloud Cantata*” («Я также испытываю, насколько далеко можно продлить разго-

Если в целановской «Фуге смерти» голоса «мы» и «он» противопоставляются, то в «фугах» Харриман сами субъекты имитируют друг друга, занимая разные позиции от «я» до «они». Включается также тема блендинга как когнитивного механизма концептуальной интеграции: *Yes, from the subjective perspective. / From the perspective of blending in— / Then I said something. / Then I said something. / From the perspective of blending in— / Yes from the subjective perspective* («Да, с субъективной точки зрения. / С позиции смешивания — / Затем я что-то сказала. / Затем я сказала что-то. / С точки зрения блендинга — / Да с позиции субъективной» [Ibid.: 64]). Но блендинг здесь лингвопрагматический: друг на друга накладываются коммуникативные роли и грамматические субъективности. Ключевая фраза пьесы: *We are speaking in novel form* («Мы говорим новаторской формой»). Мы наблюдаем новый формат говорения, возникающий в пространстве языкового театра, где язык и его устройство едва ли не главный персонаж и главный конфликт драматико-поэтического действия.

В «Облачной кантате», как и в других гибридных опытах Харриман, проводится испытание того, насколько диалог может растягиваться в нити и паттерны языкового мышления, не являющиеся диалогическими, при этом сохраняя в целом ощущение диалогичности. Где граница между монологом, диалогом и полилогом? Не начинается ли диалог с внутренней речи (как считал Лев Выготский)? Не начинается ли тогда и любая поэзия, любой стих с диалогичности? Эти вопросы ставятся и проверяются в текстах Карлы. Ее перформативное письмо столь же поэтично, сколь и драматургично. Это поэтика *конверсификации*, когда *версификация* как деление на стихи сближается с техниками *конверсационного* анализа в социологии и лингвистике, когда изучаются взаимосвязи между структурами разговора в естественной вербальной коммуникации.

Грамматургия текстов Карлы Харриман обнажает инфраструктуру языка и интерфейс взаимодействия говорящего с языком¹⁵. Это *language play* — но не в смысле языкового комизма, а в смысле драматической игры самого языка в пространстве, времени и действии пьесы. Еще раз подчеркнем *перформативную* направленность этого письма. Идеальный читатель таких пьес-поэм — это чтец, «разыгрыватель» текста. Не случайно Харриман постоянно коллаборирует в поэтических чтениях и с другими поэтами, и с музыкантами, и с актерами, и с авторами youtube-роликов. Она работает с разнообразными формами медиальности. Например, недавно было осуществлена онлайн-презентация ее вещи «Шум Адорно» в сопровождении музыкальной композиции. А ее поэмы «Disk» и «Snagged Epistolary» созданы в формате музыкального семплирования по модели детройтского техно и нойз-музыки¹⁶. Перформативное письмо Харриман открыто навстречу новым интерфейсам в поэтической коммуникации, множественным форматам взаимодействия языка с экстралингвистическими средствами и средами.

ворную речь в нити и паттерны языка-мышления, не являющиеся разговорными, но при этом сохраняющие в целом смысл разговорности. Кроме того, мне интересно нарушать правила разговорного дискурса, рекурсивно рефлексирова над его языковыми средствами, как, к примеру, в паре разделов, названных «Фуга» в «Облачной кантате»» [Bondroit 2022].

15 См. об актуализации понятия «интерфейс» в современной американской и русской поэзии в: [Суслова 2021; Соколова, Захаркив 2022].

16 Ею был также выпущен альбом «Open Vox» в соавторстве с музыкантом Джон Раскином на известном лейбле Tzadik.

Библиография / References

- [Кондратьев 1990] — *Кондратьев В.* Поэты журнала «Облик» // Митин журнал. 1990. № 31 (<http://kolonna.mitin.com/archive/mj31/oblek.shtml> (дата обращения: 10.11.2022)).
- (*Kondrat'ev V.* Poety zhurnala "Oblik" // Mitin zhurnal. 1990. № 31 (<http://kolonna.mitin.com/archive/mj31/oblek.shtml> (accessed: 10.11.2022)).)
- [Пробштейн, Фещенко 2022] — От «Черной горы» до «Языкового письма»: Антология новейшей поэзии США / Сост. Я. Пробштейн, В. Фещенко. М.: Новое литературное обозрение, 2022.
- (От "Chernoy gory" do "Yazykovogo pis'ma": Antologiya noveyshey poezii SShA / Comp. by Ja. Probshtejn, V. Feshchenko. Moscow, 2022.)
- [Рясов 2018] — Кто сломаётся первым: Языковой театр / Ред. А. Рясов. М.: Опушитель, 2018.
- (Kto slomaetsya pervym: Yazykovoy teatr / Ed. by A. Ryasov. Moscow, 2018.)
- [Соколова, Захаркив 2022] — *Соколова О.В., Захаркив Е.В.* Лингвопрагматические сдвиги в новейшей поэзии: русско-американские параллели // Литература двух Америк. 2022. № 1. С. 115–142.
- (*Sokolova O.V., Zakharkiv E.V.* Lingvopragmaticheskie sdvigi v noveyshey poezii: russko-amerikanskije paralleli // Literatura dvukh Amerik. 2022. № 1. P. 115–142.)
- [Сулова 2021] — *Сулова Е.* Внутренние интерфейсы языка: письмо как когнитивная технология // Новое литературное обозрение. 2021. № 167 (https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/167_nlo_1_2021/article/23153/ (дата обращения: 10.11.2022)).
- (*Suslova E.* Vnutrennie interfeysy yazyka: pis'mo kak kognitivnaya tehnologiya // Novoe literaturnoe obozrenie. 2021. № 167 (https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/167_nlo_1_2021/article/23153/ (accessed: 10.11.2022)).)
- [Фещенко 2021] — *Фещенко В.* Испытательная семиотика Ч. Бернстина. Поэзия языка между русской и американской традициями // Новое литературное обозрение. 2021. № 168. С. 180–199.
- (*Feshchenko V.* Ispytatel'naya semiotika Ch. Bernstina. Poeziya yazyka mezhdru russkoy i amerikanskoy traditsiyami // Novoe literaturnoe obozrenie. 2021. № 168. P. 180–199.)
- [Харриман 2022] — *Харриман К.* Каждо-невица: воздушная пьеса / Пер. с англ. В. Кондратьева // От «Черной горы» до «Языкового письма»: Антология новейшей поэзии США / Сост. Я. Пробштейн, В. Фещенко. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 685–693.
- (*Harryman C.* La quotidienne // От "Chernoy gory" do "Yazykovogo pis'ma": Antologiya noveyshey poezii SShA // Comp. by Ja. Probshtejn, V. Feshchenko. Moscow, 2022. P. 685–693.)
- [Хеджинян 2012] — *Хеджинян Л.* Варварство / Пер. с англ. А. Драгомощенко // Новое литературное обозрение. 2012. № 113. С. 253–263.
- (*Hejiniyan L.* Barbarism // Novoe literaturnoe obozrenie. 2012. № 113. P. 253–263. — In Russ.)
- [Bean 2019] — *Bean H.R.* Acts of Poetry. American Poets' Theater and the Politics of Performance. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2019.
- [Bondroit 2022] — *Bondroit B.* An Interview with Carla Harryman // Transatlantica. 2022. № 1 (<https://journals.openedition.org/transatlantica/19490> (accessed: 10.11.2022)).
- [Harryman 2001] — *Harryman C.* There Never Was a Rose Without a Horn. San Francisco: City Lights, 2001.
- [Harryman 2008] — *Harryman C.* Adorno's Noise. Ithaca, N.Y.: Essay Press, 2008.
- [Harryman 2017] — *Harryman C.* Sue in Berlin. Rouen: PURH, 2017.
- [Harryman 2021] — *Harryman C.* Cloud Cantata. London: Pamenar Press, 2021.
- [Hinton, Hogue 2001] — *We Who Love to be Astonished: Experimental Women's Writing and Performance Poetics* / Ed. by L. Hinton, C. Hogue. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2001.
- [Mix 2007] — *Mix D.* Carla Harryman // Contemporary American Women Poets: An A-to-Z Guide / Ed. by C. Cucinella. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 2007. P. 174–177.
- [Oppen 2008] — *Oppen G.* New Collected Poems. New York: New Directions, 2008.
- [Simpson 1996] — *Simpson M.* An Interview with Carla Harryman // Contemporary Literature. 1996. December 22 (<https://www.thefreelibrary.com/An+interview+with+Carla+Harryman.-a019054803> (accessed: 10.11.2022)).
- [Simpson 2000] — *Simpson M.* Poetic Epistemologies: Gender and Knowing in Women's Language-Oriented Writing. Albany: SUNY Press, 2000.